

MUSIKALISCHE GATTUNG UND IDEALTYPUS

Die Gesichtspunkte, unter denen sich musikalische Gattungen betrachten lassen, sind sehr unterschiedlich und teilweise widersprüchlich. Im wesentlichen lassen sich folgende Gattungsvorstellungen nachweisen: a) die naturwissenschaftlich-botanische¹, b) die soziologische², c) die platonisierende³ und d) die nominalistische.

Die letztgenannte Gattungsauffassung soll im folgenden ausschließlich Gegenstand der Betrachtung sein. Sie soll mit dem Idealtypus, so wie er von Max Weber definiert wurde, in Beziehung gesetzt werden.

Die nominalistische Gattungsvorstellung ist gekennzeichnet durch eine undogmatische, rein pragmatische Einstellung. Eine Gruppierung und Zusammenfassung von Einzelwerken ist dann gerechtfertigt, wenn dadurch ein Problem gelöst werden kann, oder eine Vielzahl von Fakten durch Zusammenhänge, Ähnlichkeiten oder Gemeinsamkeiten in einen geschlossenen Komplex überführt werden können und so leichter faßbar, überschaubar werden.

Der Begriff des Idealtypischen im Zusammenhang mit den Gattungen wird meines Wissens im musikwissenschaftlichen Schrifttum nur ein einziges Mal gebraucht, nämlich in Walter Salmens "Geschichte der Rhapsodie"⁴. Bei entsprechender Berücksichtigung des Kontextes wird man jedoch zu der Überzeugung kommen müssen, daß hier nicht bewußt der Begriff des Idealtypus, wie er bei M. Weber gegeben ist, mit den entsprechenden Implikationen, herangezogen wurde, sondern, daß vielmehr in einer mehr umgangssprachlichen Form von "idealtypisch" gesprochen wird. Der genau umgekehrte Sachverhalt, daß nämlich die nominalistische Gattungsvorstellung im Sinne eines Max Weberschen Idealtypus skizziert wird, der Begriff selbst aber nicht fällt, ist andererseits auch anzutreffen⁵.

Es wäre aber wünschenswert und nicht konsequenzlos, wenn man im Falle einer nominalistischen Gattungsgeschichte die Nähe zu Max Webers Idealtypus bewußt vor Augen hätte. Die Vorstellung nämlich, daß eine platonisierende Gattungsgeschichte mit ihren metaphysischen Voraussetzungen weit komplizierter zu handhaben und konsequent durchzuführen ist, eine nominalistische dagegen unbeschwerter und müheloser geschrieben werden kann, ist zwar naheliegend, aber nicht zutreffend.

Max Weber legt größten Wert darauf, daß der Idealtypus eine gedankliche Konstruktion ist, die den Charakter einer Utopie an sich trägt⁶. Die scharfe Trennung von modellartigem Gedankengebilde und historischer oder "eigentlicher" Wirklichkeit wird deutlich herausgearbeitet, die Vermischung von beidem angeprangert. Der Idealtypus erscheint somit als Mittel und nicht als Ziel oder Endzweck des Erkennens. Die Eigenschaft Hilfsmittel der Erkenntnis zu sein, bringt es mit sich, daß dem Idealtypus nur vorübergehende, zeitlich begrenzte Bedeutung zukommen kann. Nichtsdestoweniger ist er ein notwendiges Hilfsmittel. Lehnt man ihn als Gedankenkonstruktion, als Fixierung, als begriffliche Verfestigung ab, so bleibt man entweder im bloß gefühlsmäßig Empfundene stecken, oder greift doch unbewußt und unausgesprochen darauf zurück.

Welche Konsequenzen ergeben sich nun hieraus für die Gattungsbetrachtung, für die historische Darstellung in Form von Gattungsgeschichten? Musikalische Gattungsgeschichten - und mit ihnen wohl genauso literarische - nehmen prinzipiell für sich in Anspruch, Darstellung der Wirklichkeit zu sein. Die Tatsache, daß dies gar nicht in Zweifel gezogen wird, kann als Gradmesser dafür betrachtet werden, wie fest diese Überzeugung vorherrscht. Die Folge dieser Überzeugung zeigt sich darin, daß die idealtypische Fixierung, wenn sie erst einmal exponiert wurde, gegenüber dem Einzelwerk als das Gültigere, Stimmigere, Feststehendere betrachtet wird. Sie ist die "Heilige Kuh", der man die von der Norm abweichende Einzelkomposition notfalls opfert. Was aber für eine platonisierende Gattungsgeschichte recht ist, ist für eine nominalistische nicht billig. Eine Vermischung beider Positionen wäre bedenklich und müßte wohl interpretiert werden als ein Ausweichen auf den Weg des geringsten Widerstandes.

Analyse und Werturteil von Einzelwerken, worauf Gattungsgeschichten naturgemäß aufbauen, stellen letztlich den Punkt dar, an dem sich zeigt, ob eine Gattungsgeschichte unter idealtypischen Aspekten konsequent durchgehalten wurde. Wie verfährt der fiktive Schreiber einer Gattungsgeschichte der klassischen Klaviersonate mit Beethovens op. 26 oder Mozarts A-Dur-Sonate (KV 331)? Gleichgültig, ob er sie überhaupt nicht berücksichtigt oder ob er sie als Ausnahmen abhandelt, der Bedeutung dieser Kompositionen wird er auf keine der genannten Weisen gerecht.

Hier zeigt sich mit Deutlichkeit, wie sich das Modell, der Idealtypus verselbständigt und Priorität gegenüber dem Einzelwerk erlangt. Max Weber spricht in diesem Zusammenhang davon, daß man die Theorie (also das normierte Gattungsideal) als Prokrustesbett benutzt, in das dann die Geschichte hineingezwängt wird⁷.

Der Grund für dieses Vorgehen ist einsichtig: hat der Autor einer Gattungsgeschichte erst einmal die Merkmale einer Gattung aufgezählt und den Idealtypus dieser Gattung exponiert, so besitzt er meist den falschen Ehrgeiz, diese Arbeitshypothese Stück für Stück zu rechtefertigen. Die hieraus resultierenden Gefahrenmomente sind einsichtig. Ein korrektes und wissenschaftlich sauberes Vorgehen bestünde andererseits darin, zu Beginn einer Gattungsgeschichte die idealtypische Verkörperung eines Gattungsexemplars so aufzuzeigen, wie es sich dem allgemeinen Verständnis bisher dargestellt hat, also, um im genannten Beispiel zu bleiben, die dogmatisierte Sonatenhauptsatzform, wie sie sich etwa bei A. B. Marx findet. Im folgenden wäre dann das jeweilige Gattungsexemplar mit dieser Modellvorstellung zu vergleichen, wobei darauf Wert zu legen wäre, daß auch oder gerade von der Regel abweichende Werke berücksichtigt werden müßten. Der ständige Vergleich zwischen Modellvorstellung und Einzelexemplar würde somit den Hauptanteil einer nominalistischen, idealtypischen Gattungsgeschichte ausmachen. Differenzen zwischen Modell und Einzelwerk würden, wenn man sich Sinn und Zweck des Idealtypus erst richtig klargemacht hätte, nicht als ärgerliche Ausnahmen abgedrängt werden müssen, sondern könnten das eigentliche agens der Darstellung werden. Gattungsgeschichte wäre somit die Erprobung einer Hypothese⁸.

Das Resultat einer solchen Erörterung bestünde darin, daß am Ende entweder ein korrigierter Idealtypus exponiert werden müßte, oder aber, daß ganz allgemein die Gattungszusammengehörigkeit eingeschränkt werden müßte. Letzteres würde bedeuten, daß die Gattung allgemein, das Zusammenfassen von Werken in Gattungen, auch idealtypischen, fiktiven, hypothetischen Charakter trägt. Die Diskrepanz zu einer platonisierenden Gattungsauffassung wird hier zugestandenermaßen besonders deutlich.

Die idealtypische Gattungsbetrachtung erweist sich somit deutlich als Hilfsmittel, geschichtliche Zusammenhänge in den Griff zu bekommen; ihr Wert ist ein zeitlich begrenzter. Das Ziel wäre Überwindung, Differenzierung oder Einschränkung der Gattungsnorm. Das Zusammenfassen von Einzelwerken in Gattungen bietet die Möglichkeit, eine Vielzahl von historischen Fakten und Zusammenhängen aufgrund eines logisch stimmigen, einheitlichen Gedankengebildes zu ordnen und zu begreifen. Dies allein rechtfertigt den Gebrauch von Idealtypen. Wenn dieser Kenntnisstand erreicht ist, verliert der Idealtypus seine Bedeutung; die Gefahr, daß er sich fortan der weiteren Erkenntnis hemmend entgegenstellt, ist umso größer, je dogmatischer an ihm festgehalten wird.

Anmerkungen

- 1 Vgl. H. Husmann, Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg 1958, S. 220 und 226.
- 2 W. Wiora, Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund, in: Kgr.-Ber. Kassel, 1962, S. 15 ff.; H. Engel, Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund, ebda., S. 3 ff.; G. v. Dadelsen, Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem, ebda., S. 23 ff.; T. Kneif, Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis, in: AfMw 1966/67, S. 226 ff.

- 3 Vgl. W. Wiora, Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen, in: Historische und systematische Musikwissenschaft, Tutzing 1972, S. 469 bzw. 471.
- 4 W. Salmen, Geschichte der Rhapsodie, Zürich/Freiburg 1966, S. 72: "Ihm (Liszt) war es vergönnt, die idealtypische Ausprägung einer Vorstellung von Rhapsodie in schlagerartig populär werdenden Kompositionen zu verwirklichen, die während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weltweit nachgestaltet wurden".
- 5 C. Dahlhaus, Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert, in: Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Erste Folge, Bern/München 1973, S. 841.
- 6 M. Weber, Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, S. 190 ff.
- 7 Ebd., S. 195.
- 8 Ebd., S. 203.

Gudrun Busch

DAS "WUNDERBARE" UND DAS "ROMANTISCHE" ALS MUSIKALISCHE TERMINI DES 18. JAHRHUNDERTS

Eine längere Beschäftigung mit der 'Romanze' in Kunstlied und Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts brachte die Erkenntnis, daß der Terminus 'romantisch', von der gleichen Wurzel abstammend, in diesem Zeitraum wesentlich öfter benutzt wird, als man gemeinhin annimmt. Eine Terminologiegeschichte, wie sie bereits 1927 Ullmann und Gotthard mit ihrer "Geschichte des Begriffes 'Romantisch' in Deutschland" für die Germanistik leisteten, fehlt in der Musikwissenschaft noch. Einstein ("Music in the Romantic Era") wies auf prä- und frühromantische, aus Sage und Epos des Mittelalters stammende Themenkreise der Oper hin, die er mit Recht mit dem ursprünglichen Terminus 'romanesque' bezeichnete, und erwähnte als erste ausdrückliche Benutzung von 'romantisch' in Verbindung mit einem Operntitel des 18. Jahrhunderts Gotthilf von Baumgartens 'romantisch-komische' Oper "Zemire und Azor" (1775, Erstaufführung 1776). Blume übte in seinem MGG-Artikel 'Romantik' für das 18. Jahrhundert begreifliche Zurückhaltung und gab Wackenroder-Tiecks "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1796/97) als früheste Zeitmarke.

Der hier skizzierte Versuch, zu einer musikalischen Terminologiegeschichte von "romantisch" Material zu sammeln, ergab jedoch einen wesentlich früheren zeitlichen Fixpunkt, nämlich Gottscheds "Versuch einer critischen Dichtkunst" von 1730. Außerdem ergaben sich drei hier nur andeutbare Fragenkreise, die bei der chronologischen Ordnung des Materials zu klären sind:

1) Etymologie und allgemeine Terminologie-Geschichte sind (vgl. Ullmann-Gotthard 1927) hinreichend belegt. Die Wurzel bildet, abgeleitet vom mittellateinischen 'romanicus', das mittelalterliche französische Wort 'romanz', das einmal die Umgangssprache im Gegensatz zum Lateinischen bzw. alle vom Lateinischen abgeleiteten Sprachen, zum andern ein Vers-epos von Leben und Taten der Ritter bezeichnete. Auf dem Umweg über das Englische führt 1698 der Schweizer Heidegger 'romantisch' (synonym mit 'romanzisch' und 'romanenhaft') in die deutsche Sprache ein, und zwar im Sinne von 'unwirklich', 'unnatürlich', 'bizarr'. Von 1745 an erhält 'romantisch' unter dem Einfluß der englischen Gartenarchitektur eine zweite Bedeutung im Sinne des unverdorben Naturhaften und der poetischen Naturbetrachtung. Als weitere "Invasion" aus England in der Folge des empfindsamen Romans entwickelt sich die dritte Bedeutung seit 1760: "sentimental", "empfindsam", später auch "empfindsam-überspannt".

2) Die Ariost-Tasso-Tradition: Die Übernahme der mittelalterlich-französischen Sagen-